

O PRIMITIVO MODERNO:

Canto da Maya e os anos de Paris (1912-1937)

Ernesto do Canto Faria e Maia (1890-1981) – que a partir de 1927 assinará Canto da Maya – é o grande escultor português moderno das primeiras décadas do século XX. Talvez mesmo o único. Porém, a natureza intrinsecamente moderna, em termos conceptuais, estruturais e formais, da obra escultórica de Canto da Maya nunca foi direta e claramente afirmada. Pelo contrário, enredada num discurso histórico e crítico marcado pela ambiguidade, ficou sempre aquém do reconhecimento das suas qualidades inequivocamente modernas – sobretudo, pelas constantes alusões à sua dimensão decorativa e também às suas assumidas referências clássicas, umas e outras entendidas como contraditórias com a definição de modernidade.

Na verdade, para compreender a dimensão solitariamente moderna da escultura de Canto da Maya na arte portuguesa da primeira metade do século XX – sobretudo no período, abordado neste texto, que decorre entre 1912 e 1937 – é impossível separar tanto o que se denomina de características decorativas como as suas recorrentes referências clássicas e pré-clássicas. Sobretudo, é impossível separar essas qualidades intrínsecas à obra de Canto da Maya do facto desta ter sido criada, em grande medida, em Paris no período após a Grande Guerra, acompanhando os acontecimentos e as transformações modernistas deste período.

Ao contrário de Ernesto Canto da Maya, muitos artistas portugueses passaram por Paris mas nenhum viveu aí, de forma prolongada, após a eclosão da Iª Guerra Mundial ou nos anos que decorrem entre o final desta e o início da seguinte. Nesse sentido a sua obra é marcadamente parisiense e acompanha as transformações do modernismo que ocorrem entre guerras na *Paris caput mundi* – a capital cultural do mundo. O modo como essa obra será interpretada a partir de Lisboa e, sobretudo, a partir dos conceitos de modernidade alicerçados na segunda metade do século XX constitui o principal entrave à sua compreensão e ao pleno reconhecimento das suas qualidades. Ser o mais internacional dos artistas portugueses deste período e, sobretudo, radicar-se em Paris, será para Canto da Maya, como afirma Paulo Henriques¹, a sua maior adversidade. As consequências disso, num certo sentido, permanecem até hoje.

1. *Capriccio*: O diminuto, o frágil e o inacabado

Canto da Maya parte de Ponta Delgada em 1907 para frequentar as Belas-Artes de Lisboa. Em 1912 viaja para Paris para continuar a sua formação fora de Portugal. Passará ainda por Genebra e por Madrid até se instalar definitivamente na capital francesa. Parte com 22 anos e regressa com 48 anos de idade². Por outras palavras, é em Paris que ocorre a sua passagem da juventude à maturidade.

Apesar da distância, não deixa de participar em algumas das mais importantes exposições modernistas lisboetas: como a 1ª, a 2ª e a 3ª Exposição dos Humoristas Portugueses (1912, 1913, 1920) ou as exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes. Fará uma individual no Salão Bobone (em 1919) e responde a algumas encomendas nacionais. Acima de tudo, participa em exposições fora do País, como, em 1925, a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas em Paris. Esta e outras

< Fig.1

Autor desconhecido

Retrato de Ernesto Canto da Maya como
Personagem do seu baixo-relevo para
o Pavilhão de Honra e de Lisboa na
Exposição do Mundo Português, 1940

grandes exposições, um pouco por tudo o mundo, e os prémios nelas recebidos – como o Grand Prix de Sculpture, em 1937 – tornam-no no mais internacional, cosmopolita e premiado artista português do seu tempo. É esse lugar duramente alcançado em Paris, mas não inteiramente aceite ou compreendido em Portugal, que ele parece obrigado a lembrar, numa carta escrita nesse ano de 1937, ao seu amigo António Ferro³.

Logo nas suas primeiras obras mostradas em público – como as pequenas estatuetas em barro e em gesso do período de 1912-1915 com que participa no primeiro e no segundo Salão dos Humoristas ou aquelas que envia para outras exposições e que foram criadas neste período inicial da sua estadia parisiense – despontam algumas características que, mesmo que indiretamente, traduzem um afastamento da tradição da escultura como estatuária: a pequena dimensão, o uso do barro ou do gesso como material final e o seu carácter assumidamente inacabado. Estamos longe dos materiais nobres, como o bronze, ou das grandes escalas que pareciam ser uma condição inseparável do estatuto de grande escultor. Pelo contrário, a sua obra é intimista, diminuta no tamanho e pobre na aparência. Se num primeiro olhar a relação formal com Rodin parece óbvia, mais importante é o seu carácter de *capriccio*: apontamentos rápidos, indefinidos mas suficientemente sugestivos, modelações espontâneas e fortemente expressivas, que elevam o esboço – o objeto incompleto e inacabado – à categoria de obra final. Despretensiosas mas, como veremos, acutilantes, estas obras são assim frágeis, quase insignificantes e nada monumentais. Recorrendo a uma liberdade formal na qual assenta uma liberdade que é também intelectual e obviamente artística.

O recurso ao barro como material final (e não meramente instrumental e mediador como estabelecia a tradição) tornar-se-á uma característica estrutural da sua obra⁴: nenhum outro escultor português deste período construirá uma tão vasta obra em terracota. Esta evoca um período clássico e pré-clássico da arte ocidental mas, ao mesmo tempo, permitirá a Canto da Maya estabelecer relações com tradições artísticas não ocidentais num regresso a formas mais ou menos primitivas, sublinhando uma contenção de meios que, na segunda década do século XX, é uma afirmação de modernidade. Obras como *Amor e os seus rebentos* (24,5 x 18 x 15 cm), de c. 1912 [cat.46], *Mulher com criança* (16,5 x 11 x 19 cm), datado de 1913 [cat.47], *Amor violento* ou *Amor que passa* (35 x 14 x 14 cm), de c. 1914 [cat.50], *Amor Calmo* ou *Amor que Fica* (35 x 14 x 14 cm), de c. 1915 [cat.51], ou ainda *Mulher com talha* (31 x 7 x 8 cm), de c. 1917 [cat.52], são um excelente exemplo desta produção criativa totalmente à margem dos restantes criadores modernos portugueses no período que vai do 1º Salão dos Humoristas até à publicação do *Portugal Futurista*, passando por algumas outras exposições nas quais Canto da Maya participou e pela publicação dos dois números fundadores do *Orfeu*. Nesse sentido, os quatro pequenos bustos em barro cru da coleção do Museu Carlos Machado, realizados com alguma probabilidade aos 8 anos de idade [cats.1, 2, 3, 4], constituem uma espécie de prelúdio a estas obras do início da sua carreira e, em geral, às que virão logo depois⁵.

2. Humoresque: o satírico, o transitório e o instantâneo (O álbum castanho)

A existência no Museu Carlos Machado de duas máquinas fotográficas pertencentes a Canto da Maya [cats.21, 28]⁶ e a recente incorporação no seu acervo tanto do *álbum castanho* como de um conjunto de fotografias

em suporte de vidro que, pelas suas dimensões, são relacionáveis com aquelas máquinas⁷, testemunham o quanto a produção inicial do artista incorpora não apenas um estudo acutilante da transitoriedade humana, expressa na observação dos nossos gestos e comportamentos quotidianos, assumindo em certos casos uma dimensão de sátira social, mas também um aprofundamento desta ideia de investigação do transitório por via do recurso ao instantâneo fotográfico.

O *álbum castanho* é um álbum constituído por imagens e respetivas legendas manuscritas, em que as imagens são fotografias de um conjunto de quinze pequenas esculturas em barro acompanhadas, quase sempre, dos respetivos títulos. Embora várias destas obras tenham hoje um paradeiro desconhecido, todas elas são do período de 1912-1913, e formam um conjunto bastante coeso. À semelhança do gesso *Vendendo-se* [cat.33], onde uma mulher se entrega sexualmente a um homem como parte de uma transação comercial acordada por ambos, as formas, os temas e os títulos expressam essa acutilante observação envolta em humor, por vezes cáustico, e crítica social⁸: *Être chic... c'est la seule qualité de cette femme, Qui n'a plus rien d'utile à faire... promene les chiens, Fatigué para la vie de souffrance, Fatigué para la vie de plaisir, Les inconvenients d'un mariage mal assorti*, mas também *Caresse étrange, Mère heureuse - Piège tendu, Très tôt on sent les inégalités sociales, On aime les chiens ... mais on n'aime pas les enfants, Les vols du idéal*, ou ainda, numa reflexão sobre o sexo e o amor, *Les malheurs de l'amour, Demi vierge, Vierge*, entre outros [cats.44, 45]. A maioria das folhas do álbum (que não foi preenchido na totalidade), são ocupadas com a fotografia de uma única obra mas duas das suas folhas apresentam, lado a lado, imagens de duas obras diferentes. Em outros dois casos, a mesma obra é reproduzida através de duas fotografias diferentes: em *Mère heureuse - Piège tendu* estas não só são obtidas a partir de dois pontos de vista ligeiramente diferentes⁹ como mostram dois momentos diferentes de finalização da obra (com e sem policromia). Numa outra folha, a obra *Les malheurs de l'amour*, já mostrada antes, surge agora fotografada de um ponto de vista diferente e acompanhada de uma outra obra: *On aime les chiens ... mais on n'aime pas les enfants*. O conjunto assim formado altera a interpretação que fazemos da primeira obra até porque a cena íntima transforma-se numa cena pública no momento em que a senhora que segura um cão nos braços junto ao rosto parece observar o casal em que o homem, semideitado no chão, beija a mão da companheira.

Parece bastante provável que a autoria do *álbum castanho* seja do próprio escultor, surgindo este como uma peça fundamental para compreender o processo criativo de Ernesto Canto da Maya. Porém, o *álbum castanho* revela-nos mais: a observação do verso das fotografias permite constatar que estas têm o formato de bilhete postal impresso em França. Juntamente com as duas máquinas fotográficas e as dezenas de positivos em papel e negativos em vidro que agora deram entrada na coleção do Museu Carlos Machado, percebemos que o recurso à fotografia terá permitido a Canto da Maya divulgar de modo bastante moderno a sua obra. Quer produzindo e enviando *cartes postales*, difundindo assim de forma simples e rápida a sua obra; quer reunindo estes exemplares num único álbum que, assemelhando-se ao moderno portfólio, destinar-se-ia mais a dar a ver aos outros a sua obra que a permitir uma contemplação solitária. Porém, desconhecemos tanto a data como a motivação, ou função, com que este álbum foi criado. Se a fotografia não parece ter aqui a mesma função instrumental à criação de novas obras como teve, por exemplo, para outros artistas plásticos¹⁰,

ainda assim estamos perante o uso desta como instrumento de apresentação e de disseminação e, nesse sentido, como instrumento de construção de uma carreira artística. Certamente não por acaso, uma agenda sua inclui a morada de dois fotógrafos em Paris: Photographe Vizzanova, na Rue du Bac, e Crostelli Photographe, no Boulevard de la République, em Boulogne-sur-Seine, hoje Boulogne-Billancourt, bairro em que Canto da Maya construiu a sua casa estúdio.

3. *Terpsícore*: Canto da Maya e as Musas

No *álbum castanho* a transitoriedade da vida, feita de brevidade e de fragilidade, é objeto de um duplo registo visual – primeiro escultórico e depois fotográfico – formando o que podemos designar por uma *suite*. A semelhança de uma suite musical, trata-se de um conjunto organizado e coerente de peças escultóricas – enérgicas, agitadas, por vez mesmo nervosas. Há nesta agitação, fruto quer da linguagem formal expressionista com que Canto da Maya trabalha o barro quer da natureza *inacabada* destas obras, algo de profundamente dinâmico, coreográfico até. E tal como as suites musicais, constituídas por diferentes danças, também as suites de Canto da Maya apresentam diferentes ritmos de estruturação das formas no espaço, conduzindo a diferentes velocidades e padrões da nossa percepção visual destas obras.

Esta dimensão que podemos designar por *coreográfica*, *esta escrita da dança*, no sentido etimológico dos termos gregos que formam a palavra, traduz, por parte do criador açoriano, um entendimento da escultura como a arte de esboçar no espaço sequências dinâmicas de linhas, de formas e corpos. Onde, não será certamente por acaso que, na segunda e na terceira décadas do século XX, a dança tornar-se-á um dos temas direta e indiretamente presentes na obra de Canto da Maya. Ao mesmo tempo a sua escultura evoluirá rapidamente para um entendimento neoclássico da representação artística à luz do neoclassicismo musical que tanto marcará o modernismo parisiense deste período.

Nesse sentido, *Terpsícore*, a musa da dança, conduzi-lo-á na sua viagem em direção à escultura grega do período arcaico e a formas de arte primitiva oriundas de culturas não ocidentais. Neste *regresso ao passado*, Canto da Maia nunca deixará de ser moderno. Pelo contrário, entre o classicismo e o exotismo, entre a composição clássica e o recurso a estilizadas figuras de ficção, presenças abstratas e já não realistas e ainda menos naturalistas, o autor encontra o modo próprio de afirmar a modernidade da sua obra. Curiosamente, este caminho é indissociável daquele que foi seguido pelas principais vanguardas parisienses do período. Numa Paris que é ainda, segundo todos, *Paris caput mundi*, como Roma o havia sido na Antiguidade ou, mais recentemente, entre os séculos XVI e XVIII.

Na Paris cosmopolita na qual Canto da Maya viveu, as vanguardas artísticas que se desenvolveram após o final da Iª Guerra Mundial viraram-se cada vez mais para a música em busca de um modelo ou, pelo menos, de novas referências e ideias para o rumo a seguir¹¹. Música que, a partir do conceito wagneriano de *obra de arte total*, é não só inseparável de outras formas artísticas como se tornará até agregadora destas. Depois da ópera é, sobretudo, o bailado que dá o exemplo, sendo Serguei Diaghilev (1872-1929) e a sua companhia de dança, os Ballets Russes, indispensáveis para compreender esta transformação. Através deles, a música, a dança e as artes

visuais, numa confluência interdisciplinar, estabelecem um novo território de expressão e de expansão da modernidade²² onde as *artes performativas* contemporâneas encontram as suas raízes.

O convite sistemático de Diaghilev a jovens compositores, coreógrafos, dançarinos e artistas plásticos, especialmente pintores²³, tornou os Ballets Russes uma das mais poderosas e inovadoras forças da criação modernista no período entre as duas guerras mundiais. Após a derrota da Alemanha em 1918, a vida cultural e artística de Paris, parecia, mais do que nunca, um farol luminoso numa Europa em escombros ou economicamente exangue. A própria França viu na sua vitória um triunfo da herança clássica da qual se considerava representante. É neste contexto que os Ballets Russes foram um dos principais veículos de uma transformação artística na qual o regresso à sobriedade clássica era um contraponto ao excesso, dramático, retórico e formal do Romantismo e das primeiras vanguardas modernistas prévias a 1914. Nesse sentido, os convites a Igor Stravinsky (1882-1971) para compor os bailados *Pulcinella*, em 1920, com coreografia de Léonide Massine (1896-1979) e cenários e figurinos de Pablo Picasso (1881-1973), e sobretudo *Apollon musagète*, em 1928, com coreografia de George Balanchine (1904-1983), cenários de André Bauschant (1873-1958) e figurinos de Coco Chanel (1883-1971), representam o apogeu desta transformação neoclássica²⁴.

Em Portugal, José de Almada Negreiros (1893-1970), amigo dos *orfistas* Robert Delaunay (1885-1941) e Sonia Delaunay (1885-1979)²⁵, é não só um dos mais entusiastas como também o mais performativo dos criadores modernistas portugueses: como quando, a 14 de abril de 1917, organiza no Teatro República, atual Teatro S. Luiz, a Conferência Futurista na qual o modo como intervém e se apresenta vestido revela, desde logo, a consciência desta dimensão coreográfica e performativa. O mesmo Almada que logo depois trabalharia como bailarino num cabaré e que ainda nesse ano de 1917 escreverá um artigo/manifesto intitulado «Os Bailados Russos em Lisboa». O texto, publicado nas duas primeiras páginas do número único da revista *Portugal Futurista*, está assinado por ele, juntamente com o músico Ruy Coelho e o arquiteto José Pacheco, e tem a data de 14 de outubro: «OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: Uma das mais belas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra»²⁶.

A vinda a Portugal dos Ballets Russes é, inegavelmente, um dos grandes acontecimentos do agitado, em termos políticos, religiosos e sociais, ano de 1917 e tema de inúmeras conversas e de diversos artigos nos principais jornais. Atuam no Coliseu dos Recreios entre 13 e 27 de dezembro de 1917 e no Teatro de São Carlos a 2 e 3 de janeiro de 1918. No entanto, a sua efetiva consequência no modernismo português é diminuta e, nesse sentido, embora de formas diferentes, Almada Negreiros em Lisboa e Canto da Maya em Paris talvez sejam as únicas exceções. No caso de Canto da Maya, a importância da linha curva, da composição rítmica e da representação dinâmica da figura humana são disso exemplo.

Na década de vinte e nos anos imediatamente anteriores a esta, a obra de Canto da Maya assume esta estética neoclássica por via, em grande medida, de uma reafirmação do corpo humano como o seu exclusivo objeto de trabalho cuja representação parte de uma reavaliação da escultura grega arcaica e, em particular, dos corpos jovens e estilizados dos *kouroi* e das *kourai*. O recorrente tema da dança nas suas composições apenas confirma esta transformação. Como no caso das *Dançarinas* (c. 1913) [cats.110, 111], que só conhecemos através de fotografias do seu espólio, dos frisos decorativos dedicados à deusa Diana para o Palácio de Jácome Correia, hoje Palácio



Fig. 2
Autor desconhecido
Alexandra Danilova e Serge Lifar em Apollon Musagète, 1928

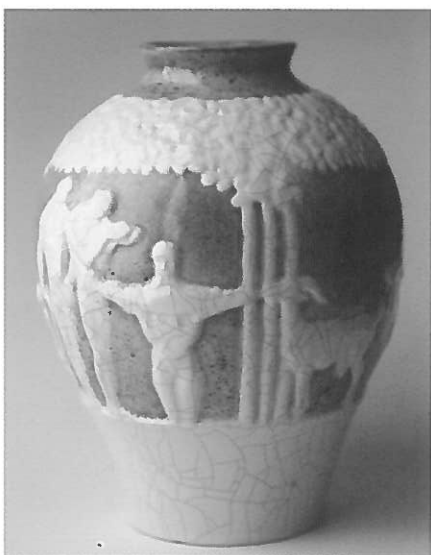


Fig. 3
Ernesto Canto da Maya (1890-1981)
Jarra, c. 1920. Cerâmica vidrada com decoração em relevo
29 x 22,5 cm (diâmetro)
Marcas: "Boulogne S/S" [Atelier de céramique d'art de Boulogne, de André Fau (1896-1982) e Marcel Guillard (1896-1983)] (gravada na base); assinatura do artista (parcialmente coberta junto à base)
Coleção Particular.

de Sant'Ana, em Ponta Delgada (1917), onde as figuras evoluem ao longo da sala tocando e dançando numa ensaiada coreografia¹⁷, ou dos baixos-relevos em gesso, em terracota e em cimento intitulados *Cena Pagã* (c. 1919) [cat.112], *Dança* (c. 1917-1919) [cat.113] e *A Dança e a Música* (c. 1926) [cat.115] – este último de grandes dimensões. Mas também as estatuetas em faiança vidrada a branco que chegaram até nós intituladas *A Dança e A Música*¹⁸, réplicas de obras de maiores dimensões dos anos vinte onde a presença dinâmica – mesmo que controlada – dos panejamentos assume um papel fundamental.

Este regresso a modelos e a formas clássicas expressa-se também no díptico em baixo-relevo *Homem e Mulher* (c. 1918-1919) [cat.61] e num outro baixo-relevo em terracota, do final da década de vinte, intitulado *Família* [cat.77]. É neste contexto que podemos compreender as suas figuras em gesso e sobretudo terracota, algumas de grandes dimensões, que realiza ao longo dos anos vinte e trinta e que constituem ainda hoje um dos grandes momentos da sua obra escultórica: *Eva ou Femme au Serpent* (c. 1922) [cat.64], *Pomona* (c. 1923-1925) [cat.63], *Tragédia* (c. 1926) [cat. 70], *Comédia ou Femme au Masque* (c. 1926) [cat. 71], *Mestiça olhando-se ao espelho* (c. 1931) [cat. 73], *Rapariga com Pombas* (c. 1934) [cat. 62] e o icónico conjunto *Adão e Eva ou Le Printemps* (c. 1929) [cat. 72] – certamente a sua obra mais conhecida. Em todas elas tanto as formas como as poses e os panejamentos que cobrem os corpos evidenciam uma óbvia relação com as *kourai* da escultura grega arcaica e clássica. Mas também com as coreografias e, sobretudo, os figurinos dos bailados deste período, como os que Coco Chanel criou para o já referido *Apollon* de Stravinsky (Fig. 2). Coreográfica é também a pose das figuras em *Bendito seja o Fruto do teu Ventre*, [cat. 78] cujo original é da década de vinte. E assumidamente de inspiração clássica é o vaso decorativo em terracota pintada de 1917-1919, hoje no Museu Nacional do Azulejo, mas também a sua versão vidrada, realizada em Paris, não só cromaticamente mais austera mas onde as figuras perdem os seus contornos e detalhes transformando-se em massas relativamente informes (Fig. 3). Ou ainda a figura masculina de *Homenagem* (1919) realizada no mesmo ano, ou as cabeças de *Eva* (c. 1922) e de *Sátiro ou Pan* (s.d.).

Apolo trinfa sobre Dioniso e, acompanhado por Terpsícore e pelas restantes Musas, conduz Ernesto Canto da Maya por um caminho sem paralelo na escultura portuguesa deste período o qual, analisado a partir dos conceitos de vanguarda artística da segunda metade do século XX, pareceu simplesmente decorativo, retrógrado ou até mesmo antimoderno. Na verdade, foi bastante mais do que isso: representou, acima de tudo, a crença na modernidade num período particularmente crítico da cultura europeia através de um regresso a formas artísticas primitivas, aos primórdios do classicismo, e de uma recusa do experimentalismo enquanto ruptura ideológica com o passado. Em momento algum Canto da Maya desejou afastar-se da figuração. O mesmo é dizer da representação do corpo. Até ao fim, este é para si o território, por excelência, da expressão da arte e da dança da vida. Por isso, em 1940, faz-se fotografar no papel e na pose da figura do negro sentado que criou para o monumental baixo-relevo do exterior do Pavilhão de Honra e de Lisboa na Exposição do Mundo Português. Se aquele representava a descoberta de um novo e primitivo mundo, em frente dele, seminu, Canto da Maya encena o papel da sua vida: o primitivo moderno (Fig. 1).

VICTOR DOS REIS

Presidente da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Notas

¹ Henriques, Paulo; coord. (2010): *Ernesto Canto da Maia (1890-1981): O Escultor do Silêncio*. Lisboa: Presidência do Governo Regional dos Açores/Direcção Regional da Cultura, p.9.

² Nos vinte e cinco anos aqui considerados da sua estadia parisiense, Canto da Maia viveu em Portugal durante alguns breves períodos (como, por exemplo, durante a Iª Guerra Mundial). Regressou novamente a Paris em 1946 mas em 1953 fixou-se definitivamente em Portugal.

³ Henriques, Paulo; coord. (1990): *Canto da Maia: Escultor*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Instituto Português do Património Cultural; p.50.

⁴ Da mesma forma, Ernesto Canto da Maia recorreu desde muito cedo ao cimento, um material radicalmente moderno, sem tradição e sem presença na escultura até à segunda metade do século XX.

⁵ Trata-se de pequenos bustos com cerca de 14 cm de altura: dois masculinos e dois femininos sendo que um é do avô Ernesto do Canto e outro da avó Ernestina do Canto.

⁶ Referimo-nos às duas máquinas fotográficas, Sharambach e H. Mackenstein, preparadas para vidros de 13 x 18 cm, adquiridas em 2000 por Paulo Henriques e oferecidas ao Museu Carlos Machado.

⁷ Estamos perante itens de um espólio que permanecia na posse dos herdeiros e que foram recentemente transferidos para o Museu Carlos Machado permitindo uma visão mais apurada da figura e da obra de Canto da Maia.

⁸ *Humoresque* é, aliás, uma forma musical caracterizada por um sentido de humor frequentemente fantasioso e, nalguns casos, dançável.

⁹ No lote de fotografias sobre vidro feitas a partir de obras suas do período que decorre até 1917, encontramos mais algumas, realizadas no interior do atelier, a partir de pontos de vista diferentes: como no caso de *Tristeza* (1914) e do *Desespero da Dúvida* (c. 1915).

¹⁰ Como foi o caso de Picasso nos anos vinte e trinta - no chamado período neoclássico da sua obra.

¹¹ A redescoberta da música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), na sua exatidão e abstracção matemática, é um exemplo entre tantos (cf. Gage, John (1993), *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson; p. 227-246).

¹² Algo que será também explorado e expandido pelas festas/espetáculos da Bauhaus concebidas, em grande medida, por Oskar Schlemmer (1888-1943).

¹³ Léon Bakst (1866-1924), Henri Matisse (1869-1954), Georges Rouault (1871-1958), Giacomo Balla (1871-1958), André Derain (1880-1954), Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Maurice Utrillo (1883-1955), Juan Gris (1887-1927), Giorgio de Chirico (1888-1978), Naum Gabo (1890-1977), Max Ernest (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), entre outros.

¹⁴ Antes disso, no próprio ano da revolução soviética, Sergei Prokofiev (1891-1953), que trabalhou várias vezes com Diaghilev, havia composto a sua primeira sinfonia (opus 25), batizada por si de *Sinfonia Clássica* e que, inspirando-se na música de Joseph Haydn (1732-1809), constitui uma das primeiras obras musicais neoclássicas. Foi neste ano de 1917 que Canto da Maia realizou os friso decorativos no Palácio Jácome Correia.

¹⁵ Depois da estadia em Vila do Conde, entre 1915 e 1917, Robert e Sonia Delaunay conheceram Diaghilev em Madrid com quem trabalharam.

¹⁶ Numa nota final, são referidos os bailados já apresentados ou em vias de o ser cuja criação (ao nível das «Partituras, Libretos, Décors, Costumes, Cartazes e Coreografia») envolve os três subscritores do manifesto.

¹⁷ Imagens do friso integram o espólio fotográfico de Canto da Maia. No verso de uma delas (neste caso, um estudo para o friso), o artista escreveu: «Parte do friso / que fiz para a sala do Marquez / guardem-me a foto / grafia porque não tenho muitas».

¹⁸ Henriques, 1990, p. 37.